

T. S. エリオットのシェイクスピア論

船 木 満 洲 夫

(1) 情緒の客観化

その試みた最初の本格的なシェイクスピア論「ハムレット」(*Hamlet*, 1919)で、エリオットは人物ハムレットよりも戯曲としての『ハムレット』を優先させる側に立つ。ところが、一つの全体としての芸術作品は解釈不可能なのであり、結局は背後の劇作家シェイクスピアに視線を投げながら、人物ハムレットに論及する運びとなり、作品を作品として見る立場にしては中途半端に終わっているように思える。

もとのキッドの戯曲の素材が、シェイクスピアには‘intractable’であったとエリオットはJ.M. ロバートソンに従う。もとの復讐の動機につぎるのに、シェイクスピアは母親の罪というさらに重大な動機をもちこんで、これをその素材にうまく重ね合わせることができず、ハムレットの狂気については、疑いを免れるために装ったもののなのに、それが国王の疑いをあおり立てる結果になっていると指摘する。

ロバートソンによれば、⁽¹⁾首尾一貫した戯曲を作ることは不可能だったのだが、しかし相容れない材料と不統一にもかかわらず、シェイクスピアの巧妙な扱い方により、主人公の性質を印象づけることに成功しているし、この戯曲は奇跡的な成功作なのだ。エリオットが推奨するもう一人のシェイクスピア学者E.E. ストゥルも、⁽²⁾観点は異なるがこれを成功作とする。芸術的には失敗作だと断じるエリオットは、『ハムレット』に対する自らの不満を説明するのに、手に負えない素材による不統一という説を利用して、文学論争を敢てしかけていると言えよう。そこにはシェイクスピアの作品を全体として眺め、『アント

ニーとクレオパトラ』『コリオレイナス』等、晩年の作品を高く買うエリオットの好みが早くも働いている。

そうした彼の見方からもち出されるのが「客観的相関物」の概念である。

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.

(芸術の形式で情緒を表現する唯一の方法は、「客観的相関物」を見出すことである。これは換言すれば、その特定の情緒を示す方式となるべき一組みの事物、一つの状況、一つづきの事件であり、感覚的経験で終わらねばならぬ外的事実が与えられると、直ちにその情緒をよび起こすものである。)

『ハムレット』ではそういう情緒と外的なこととの適合関係が充分ではなく、作者シェイクスピアの困惑の延長として、自分の感情に対する客観的等価物の欠如のためのハムレットの困惑が生じている。その狂気はハムレットには、行動に吐け口を見出せぬ情緒の道化ぶり、シェイクスピアにあつては、芸術で表現できない情緒の道化ぶりだとエリオットは説明する。作者が主人公と直結する専ら技法上の問題なのだ。

このような情緒の客観化は、同時期に書かれた「伝統と個人的才能」(*Tradition and the Individual Talent*, 1919)で、エリオットが受苦する人間と創造する精神との分離を説き、情緒からの逃避、個性からの逃避を強調したのと軌を一にする。内的経験は別にして、創作者の技法の平面に立脚する情緒の客観化なのだ。F. O. マシーセンが指摘するように、「客観的相関物」にパウンドのイメージの定義との類似性があるとしても、エリオットは 'an intellectual and emotional complex'⁽³⁾ とは言わないだろうし、また詩の劇的要素を重く見るエリオットの立場と関連づけるにしても、'a union of emotion and thought'⁽⁴⁾ のような句は、彼のごの論にはそぐわないか注釈を要するのではないか。情緒を基本に据えて、思考は背後にやるのがエリオットの姿勢である。芸術の伝達

が間接的であるべきことには異論の余地はあるまいが、芸術家が主体的な生き方と創作における伝達形式とで、二重の内省をすることによって内面性を深めるとするならば、⁽⁶⁾ 思考に関する突っこんだ考察が欠かせないだろうし、母親の罪という難題が復讐の問題と見事にからみ合った主人公の心理、その内面の吟味抜きでは片手落ちのそしりを免れないだろう。後にエリオットが述べるように、⁽⁶⁾ 創作した人物の中にのみシェイクスピアが見出されるのであれば、なおさらのごとくではなからうか。

(2) ‘thinking’ に対する反対

エリオットの初期の評論には時々ずさんな誤謬が見受けられる。「シェイクスピアとセネカのストア主義」(*Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, 1927) の最初の段落で、‘Rymer, or Morgann, or Webster, or Johnson’ と列挙しているのはその一例。‘Webster’ なる人物が劇作家 John Webster ではなくて、十八世紀のシェイクスピア批評家を指すことは明らかだ。とすれば Walter Whiter のことに相違なく、エリオットが果たして当該論文を読んだのか疑わしいことになる。⁽⁷⁾ 正確に理解することがまず不可能なシェイクスピアほどの偉大な者に対しては、時には誤解の仕方を変えてみるのもよい、と言明した直後にしては皮肉な誤りである。

シェイクスピアが利用したとエリオットが考えるセネカ的なストア主義は、「悲劇的な高まりの瞬間に、シェイクスピアの主人公のある者がとる自己劇化の態度」(the attitude of self-dramatization assumed by some of Shakespeare's heroes at moments of tragic intensity) に見られ、この態度はエリザベス朝の他の作家にも表われていると言う。そして人間の弱さをこの上なくあばき出した言葉として、オセロウの最後のせりふをとり上げる。エリオットの見解はこうだ — オセロウは自分を元気づけ、現実から逃れようと努めている、自己卑下の美德が見られず、倫理的よりはむしろ美的な態度をとり、自分を劇化し自分を欺いている、ものごとをありのままでないように見ようとするこのボヴァリズムを、シェイクスピアほど明確に暴露した作家はない。

これに対して J. D. ウィルスンは反論する。シェイクスピアの悲劇の主人公には、人間の個性の単一の姿が示されていると説いた A. C. ブラッドリにウィルスンは同意し、シェイクスピアはオセロウの最後の場面を書くのに、彼の他の大部分の悲劇の場合と同様、「まずカタストロフィーの恐怖と悲哀で観客の心をさいなみ、そのあと、あらゆる時代の偉大な悲劇作者がよび起こしてきた贖い、和解、さらには歓喜の感情を観客に痛感させるという二重の意図」をもって書き、オセロウを英雄として描いたのであり、エリオットの論は誤解に基づくもので、自画自賛や自分を元気づけるといったものではさらさらないとウィルスンは主張する。作者の意図に関してはうなずけるが、オセロウの最後のせりふをめぐる議論は、英雄の高貴さという観点では片づかないものが残るのではなかろうか。問題は他の悲劇の主人公の最後の言葉と同じように、シェイクスピアの総括の筆を特別のものと読みとるかどうかであろう。死んでゆくブルータスの場合、ブルータス本人、アントニー、オクティヴィアスの言葉、殊にブルータスとオクティヴィアスのせりふの対照的符合に作者の筆づかいがうかがえる⁽⁹⁾。オセロウの卒直な自己弁明にも劇のまとめのレトリックが表われている。エリオットはそれを美的な態度と言うのであり、せりふに見られるイメージと物語性からもそれは賛同できるように思われる。そしてそこにのぞく態度をエリオットはストア的で、「キリスト教的な自己卑下の正反対」(the reverse of Christian humility) と受けとるのだ。自己卑下を同時に含まないか疑問だとしても、「自己劇化」に過大な自己評価が随伴していることは容易に否定できないのではないか。その一方、エリオットの論述では、自己の覚醒と認識という倫理的な側面とキリスト教の要素が切り捨てられている。むしろ、美的な態度を云々する背後から、彼の倫理性、宗教性がのぞいていると見るべきか。

エリオットは「思索」('thinking') の一般論に反対する。『「思索する」詩人』というのは、情緒を通して思想と等価値のものを表現できる詩人のことに過ぎない(The poet who 'thinks' is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought.) と。彼によれば、シェイクスピアもダンテも本当の思索をしたのではなくて、永久的な人間の衝動を完璧な言葉で表現し

ているのだ。詩人はすべて自分の情緒から出発する、これはよいとして、詩の機能は知的でなく情緒的なので、知的な言葉で適切に定義することができないとか、本来の意味の信念が、偉大な詩人の詩人としての仕事に入ってくるかどうか疑わしいとか、エリオットの論調の後退がきわ立つ。シェイクスピアの統一性 (unity) を重視するエリオットだが、自らの文学批評の立場が先走りして事実と論理のずさんさがぬぐえないし、次のことを疑問としてとどめておかねばならない。(1) セネカの要素とは何か。自己劇化はセネカの要素と言えるかどうか。(2) 自己卑下、自己過大視の把握は思想的領域に踏みこまずに可能かどうか。

(3) 'the pattern of the carpet'

エリオットの批評活動の最初の10年間(「ダンテ」*Dante*, 1929, まで)で、そのシェイクスピア論の顕著な点を書きとめておこう。まず第一に、ダンテと比較して両者の背後の哲学との関りを問題にし、そして両者を同等に高く買うことである。すぐれた詩人は盗んだものものとは全く異なった「感情の全一体」(a whole of feeling)に作り変える(「フィリップ・マシンジャー」*Philip Massinger*, 1920)と主張するエリオットは、ダンテがトマス・アキナスの哲学体系によりかかったのに対し、背後にセネカをもつシェイクスピアは、哲学にまさる知識を得ていて、劣った哲学をこの上なく偉大な詩で表現したと評価する(「エリザベス朝の翻訳におけるセネカ」*Seneca in Elizabethan Translation*, 1927)。知性と哲学よりも感情と詩を重視するのがエリオットの態度。結局は二人を比較して、シェイクスピアの方が人間の内面を広範囲に理解し、ダンテの方がその深みと高みを提示しており、二人は同等で相補うものと論じる(「ダンテ」前出)。しかしシェイクスピアも高く深いことが否認し得ないとすれば、こういう概念的な区別にどれほどの意味があろうか。

次にシェイクスピアの作品における詩(poetry)に着目する点だ。ダンテやシェイクスピアには細部と構想に詩があり、句(phrase)を提供すると強調する(「ベン・ジョンソン」*Ben Jonson*, 1919)。複数の印象を結合し融合した「単

一の句」(a single phrase)の例として、『アントニーとクレオパトラ』から引用する(「フィリップ・マシンジャー」前出;「ウィルキー・コリンズとデッケンズ」*Wilkie Collins and Dickens*, 1927⁶⁹)。シェイクスピアの戯曲は極めて詩的で極めて劇的だとするエリオットの基本的な見方は、「すべての詩は劇を目指し、すべての劇は詩を目指す」(All poetry tends towards drama, and all drama towards poetry.)に収れんする(「劇詩についての対話」*A Dialogue on Dramatic Poetry*, 1928)。彼自身の創作体験からの帰結ととれる。

さらにシェイクスピアの登場人物の普遍性(「ベン・ジョンソン」前出)、やその悲劇の道德性(「トマス・ミドルトン」(*Thomas Middleton*, 1927)に関しても論及するが、特に力説するのはシェイクスピアの作品を全体として把える必要性についてである。「私たちはシェイクスピアを一度読んだだけでは、ましてただ一篇の戯曲からだけでは理解できない。シェイクスピアの様々な戯曲は年代順にとり上げれば、それらの間に関係がある。そしてシェイクスピアのじゅうたんの図柄について、一つの個人的な解釈を試みるにも何年もの研究を要する」(We do not understand Shakespeare from a single reading, and certainly not from a single play. There is a relation between the various plays of Shakespeare, taken in order; and it is a work of years to venture even one individual interpretation of the pattern in Shakespeare's carpet. 「ダンテ」前出)。シェイクスピア自身にもわかっていなかったかもしれぬと付言する「じゅうたんの図柄」とは何なのか。全体としてその作品の統一性に関わるにちがいないが、これについては次にまわすとしよう。20年代の終りの方になると、エリオットの批評が最初期と色合いを異にするのが感じられる。批評の境界を越えることが話題になったり(「劇詩についての対話」前出)、英知の言及が目につく(「ダンテ」前出)のもその表われであろう。

(4) 'pattern' (その2)

「ウィルソン・ナイト著『火の車輪』への序文」(‘Introduction’ to *The Wheel of Fire*, by G. Wilson Knight, 1930)において、多少とも「解釈」

(‘interpretation’)を認めざるを得なくなったエリオットに接する。ここでもダンテと比較してシェイクスピアを論じる。エリオットによれば、ダンテやルクレティウスは哲学体系の「情緒的等価物」(‘emotional equivalent’)を提供するが、それは逐一对応しているわけではない。詩人は言うべきものをもっているものであり、その「じょうたんの図柄」(the pattern of the carpet)が異なるのだ。ダンテのような哲学的な図柄が助けとなるのに対して、シェイクスピアの場合は混乱をもたらすとエリオットは強調する。その論は明快に限定した以前の態度から、戸惑いつつ外へ探りを入れようとしているように見える。

シェイクスピアについてエリオットは新しい説明を試みる。つまり最も偉大な詩は二重性をもっていて、詩人は同時に二つの次元で語りかけてくる。シェイクスピアもダンテと同じく言葉の二重性をもっている — 詩としての言葉の美しさと詩人自身の言うべきものと。ただエリオットは、明白な哲学的な図柄をもつ詩の方を好むことをつけ加えるのを忘れない。このように好みの問題となれば、彼がキリスト教の正統の信条に荷担しているとかんぐられてもやむを得まい。詩の「解釈」には懐疑的なエリオットだが、本能としての解釈には従わざるを得ないのであり、同化できないほどの大詩人の作品は解釈する必要があるのだ。しかも解釈は彼が言うように、自分が受動的 (passive) であって創造的 (creative) でない場合にのみ必要なのであろうか。

エリオットは結局、シェイクスピアの晩年の作品について、言葉を使いこなす力が全く減退していないこと、シェイクスピアの作品を全体としてとり上げるのが重要であることを説く。そしてシェイクスピアの各登場人物が、現実世界の要求にも詩人の世界の要求にも適応し得ると言って、ウィルソン・ナイトの「受動的な、より批評的な詩の理解」(the passive, and more critical, poetic understanding)を評価する。この序文はこう結ばれる — 「シェイクスピアの作品は、人生そのもののようにその中で生きるべきものだ。我々がそれを完全に生きれば、何ら解釈を必要としないであろう。しかし私たちの現象の次元では、私たちの解釈自体がその生の一部をなすのである」(The work of Shakespeare is like life itself something to be lived through. If we lived it completely we should need no interpretation; but on our plane of

appearances our interpretations themselves are a part of our living.) と。

さて「解釈」反対論者エリオットはどうなったのであろうか。芸術作品と自分との直接の関係を求める観点から解釈に反対したのが（「四人のエリザベス朝劇作家」 *Four Elizabethan Dramatists*, 1924）、ここでは解釈が作品の直接体験として必要とされているだけのことだ。劇の観客に対するのと同じく、解釈においても彼はリアリティを重んじる。上の引用の「シェイクスピアの作品」を、神の創造した世界か神の摂理におき換えてみたい気になるのは抑えるでしょう。詩の解釈に自らを委ねる必要を説くエリオットの立場は、ナイトが詩人の作品に最大限受動的に自らを委ねることに論及するのと同じものがある。それにしても、作品の長所と短所を評価する批評は‘active’で、作品のヴィジョンをそのまま受け容れて再構成する解釈は‘passive’だと区別するナイトからすれば、エリオットの評言には納得し難いものがある。後にナイトは、エリオットの序文が『火の車輪』との関連では、不必要な複雑な問題を扱っていると述懐している。‘pattern’をめぐ⁰⁰る論などその例であろう。エリオットはこの後も自らの主張を展開するであろうし、シェイクスピアのリアリティへ歩み寄る手助けとなると考えられる限りにおいてのみ、「解釈」を是認する態度をとると思われる。

(5) 'pattern' (その3)

エリオットのシェイクスピア観の基本は案外早く決まっていたのだが、全体としての作品の発展に関する主張を中心に、説明の力点のおきどころが変わる。『シンベリン』に力の衰えを認める批評に反対して、言葉の駆使が『ハムレット』にまさるとも劣らぬこと、シェイクスピアの戯曲が秩序ある連続のうちに持続的な発展をしていることを述べる(「シジル・ターナー」(Cyril Tournear, 1930)。その持続的な発展におけるシェイクスピアの感情の状態、情緒的成熟に言及し、連続する戯曲が形づくる全体の‘pattern’と、各作品が全作品の中で占める意味を強調し、基準となるべき全体としてのシェイクスピアの作品が、「一つの詩」(one poem)をなしていること、「一つの意義のある、一貫

した、発展する個性」(one significant, consistent, and developing personality)によって統合されていることを論じる(「ジョン・フォード」*John Ford*, 1932)。エリオットの立場がいつそう明確に表明されているが、批評と創作が最初から不可分の彼自身の発展を暗に言外にしにのばせているのであろうか。

『詩の効用と批評の効用』(*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933)でエリオットは、詩論は直接の体験に基づくべきもの、心にこびりついた詩から一般論を導き出すものと主張する。

最も興味をひくのは、エリザベス朝の戯曲の傾向として、「喜劇的な息ぬき」(‘comic relief’)と「感情の一致」(‘unity of sentiment’)について論じる個所であろう。当時の作家に必要となっていた「喜劇的な息ぬき」との関連でエリオットは、「シェイクスピアの戯曲における悲劇的なものと喜劇的なもの、崇高なものと陳腐なものとの極端な対照が、作品が円熟するにつれて消えてゆく」(the violence of contrast between the tragic and the comic, the sublime and the bathetic, in the plays of Shakespeare, disappears in his maturing work)と確言し、全体としてのシェイクスピアの作品への自分の関心の深まりを吐露している。どこまでもエリオット的であり、「感情の一致」については、統一される情緒の質と種類、そして統一の‘pattern’の精巧さを考慮しなければならないと言う。「三一一致」(the Unities)に論及して、一つの法則を守っていればあとの法則は破ってもよいとか、シェイクスピアの場合ほぼ守っている戯曲はその点ですぐれた戯曲になっているとか、「感情の一致」は「筋の一致」(Unity of Action)より少しばかり広い意味の言葉に過ぎないとか、いささか問題的な発言が目立つ。「三一一致」の概念がぼやける懸念がありはしまいか。エリオットが「感情の一致」と重ね合わせる「筋の一致」、これが根本なのは言うまでもないが、どうして全体に‘Sentiment’突出の論となるのか。劇は同時的なものによって効果をあげ、諸契機がシテュエイションの中に、行動の統一の中に一つになるのであり、劇的シテュエイションが深く反省しつくされているほど、劇的統一は特定の思想となると論じるのはキルケゴールである。行動とシテュエイションが劇の基本的な要件なのだが、エリオットは思想の方へ傾かず感情の一致や統一の‘pattern’を云々するのであり、そ

こにあいまいさを残す。エリオットの言う ‘pattern’ は思想に関わることではないのか。

詩における信条の問題に言及して、それが首尾一貫し、円熟して、経験の事実に基づくべきことを強調する一方、ダンテとちがってシェイクスピアは哲学をもたず哲学を説かなかったと述べ、しかも「哲学的な」心 (a ‘philosophic’ mind) をもっていたと見るのだ。エリオットは適切な語が見つからないで ‘philosophic’ としているようだが、シェイクスピアの思想またはイメージによる思考の深さの意味を含むのならば、これまでより一步踏み出したことになるうか。エリオットの ‘pattern’ がこれと関わることはまちがいあるまい。

エリオットの結論によれば、詩には靈感だけではなく再構成 (organisation) が必要なのであり、言葉とイメージの作りなおしがシェイクスピアの場合ほとんど間断なく行なわれていて、その生まれ変わったイメージや言葉が当を得たものとなっている。またシェイクスピアの戯曲が聴衆に与える意義にはいくつかの段階があり、最後の段階に、次第に明らかになってくる意味が属する。そう説明しながらエリオットが、実作者の立場から感受性と趣味に着目するのも見逃せない点だ。

(6) ‘everywhere present, and everywhere hidden’

一つの完全な発展の形態をとっているのがシェイクスピアの場合で、それが詩法を駆使した持続的な発展であることを力説するエリオットは (「イェイツ」 *Yeats*, 1940), この発展を二つの時期に分けて説明する — 話し言葉への、単純さへの適合の時期が『アントニーとクレオパトラ』までで、そのあとは単純さから精巧さへと、話し言葉との接触を失わずに音楽の可能性を確かめる仕事を行なった、それが『シンベリン』から『あらし』に至る時期である (「詩の音楽」 *The Music of Poetry*, 1942)。ここでは、音楽的意匠 (a musical design) — 音だけではなくイメージの音楽 — に論及する点が注目されよう。

『詩と詩人』 (*On Poetry and Poets*, 1957) の序文で、エリオットは戦前エディンバラ大学で行なった講演に触れている。そのもとをなしていると推定さ

れる1949年のドイツでの講演「シェイクスピアの詩法」(*Shakespeares Verskunst*)⁹⁰の要約が紹介されている。そこにおいても、日常語へ単純化され偉大な詩へ高められた言語が登場したこと、劇のため、劇場のために書いたことによって偉大な詩人になり、その創造の最後にまで成長が及んでいること、そして全作品が一つの完結した全体をなしていることを説いている。最も人気のある『ロミオとジュリエット』と『ハムレット』が一般人の成長の限度で、『アントニーとクレオパトラ』は成熟した俳優と観客のための劇だと断じてよいものかどうか。『シンペリン』等の晩年の作品では、背後の感情の世界に現実性を与えるために日常生活のリアリズムを捨てて、その演劇が夢の世界に、一種の宗教的祭式になったとはおもしろい見方だが、そう言い切れるかどうか。成長と感情に固執するエリオットの態度にゆぎ過ぎがないかどうか。

『詩と劇』(*Poetry and Drama*, 1951)で繰り返し重要性を強調するのは、観客に対する劇的韻文(dramatic verse)の無意識の効果である。そして媒体の韻文のリズムを意識させない例として、『ハムレット』の幕開きの22行を挙げて、その口語の韻文の単純さを高く評価し、詩的で劇的である上に一種の音楽的意匠(a kind of musical design)が存在すると論じる。さらにエリオットの述べるのによれば、純粹に詩的な句は筋の運びにも登場人物にも助けとなり、劇的シチュエーションを強化する(マクベスとオセロウの有名な句を引用)。最後にエリオットは、人生には秩序があるのだという感じを与えるのが芸術の機能だと言って、例のように秩序の唱道者として登場する。完成した韻文劇は人間行動と言葉の意匠(a design of human action and of words)であり、劇的秩序と音楽的秩序の二つの相を同時に提示するのだ。シェイクスピアは例えば『ロミオとジュリエット』のバルコニーの場面でこれを成し遂げており、後期の戯曲で懸命にこれを目指したと見るエリオットは、普通の日常世界との接触を失わずに、できる限りこの方向に進むことが劇詩の本来の目的だと言う。音楽の観点を重視するとき以前もそうだったが(「イェイツ」前出)、エリオットがシェイクスピアの後期の作品を主眼にしていること、自らの劇作品を回顧する『詩と劇』で結論的にとり上げたことに注目したい(部分的にはシェイクスピアの前期の作品を再評価しようとするが)。シェイクスピアと

の重なりにかなり意識した面があろう。『詩と劇』を結ぶにあたって、「晴朗と静寂と和解」(serenity, stillness, and reconciliation)の状態に導いたあとは、「その道案内がもはや役立ち得ない領域」(a region where that guide can avail us no farther)へと私たちが進むにまかせるのが芸術の機能だと述べる時、エリオットがシェイクスピアの後期の作品を念頭におきながら、シェイクスピアとともに現実を超えた領域への案内役をもって自ら任じているさまが読みとれないだろうか。

これに「詩の三つの声」(*The Three Voices of Poetry*, 1953)の末尾の文章を並べてみよう — なお以前にエリオットは、登場人物は日常生活との関係だけでなく、彼ら相互の関係においてもリアルでなければならぬと論じている(「シシル・ターナー」前出)。シェイクスピアのような偉大な劇詩人の作品は一つの世界を形づくっていること、シェイクスピアは彼が創造した登場人物の中にしかいないことを言ったあと、エリオットは次のように締めくくる。

The world of a great poetic dramatist is a world in which the creator is everywhere present, and everywhere hidden.

(偉大な劇詩人の世界は、創造者がどこにも現在し、どこにも隠れている世界なのである。)

シェイクスピアを神格化するまでに至ったようだが、‘guide’と言い‘creator’と言いシェイクスピアの背後に、導く限界と理解される限界をにおわせるエリオット自身が隠れているように思える。

秩序や発展、‘pattern’や‘design’の論は、⁰⁹ 全一を重視するエリオットの初期からの姿勢の持続を物語る。後年に音楽性を強調するようになったのも彼の情緒本位の態度と通うであろう。技法の考察と一般論化の傾向にその特色があり、「詩」にとどまらず「人」に眼を向けるところに彼の倫理性がのぞく。しかし作中人物にシェイクスピアを読もうとするならば、そしてそれが技法の範囲内のことでないならば、詩人の苦悩・矛盾に踏みこむ方途はどうなのだろうか。これを離れてはそのリアリティの究明は成り立たないであろう。初期の「客観的相関物」等の説を撤回しようとするのは、その意中がどうであれエリ

オットの成熟を意味するものではないし、「批評家を批評する」(*To Criticize the Critic*, 1961) には個人的な弁明が出過ぎる。『エリザベス朝劇作家』(*Elizabethan Dramatists*, 1962) の序文の次の言葉は、エリオット自身の発展をシェイクスピアの発展と重ね合わせていたことを裏書きするものではないか—「……シェイクスピアを理解するには一生も長過ぎることはない。そしてシェイクスピアに関しては、その人の意見の発展はその人の英知の発展を示す尺度となろう」(……for the understanding of Shakespeare, a lifetime is not too long; and of Shakespeare, the development of one's opinions may be the measure of one's development in wisdom.)。

註

- (1) J. M. Robertson, *The Problem of "Hamlet"* (1919, repr. Harcourt, Brace, and Howe, 1920)
- (2) E. E. Stoll, *An Historical and Comparative Study* (University of Minnesota, 1919)
- (3) F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (OUP, 1958), p. 61.
- (4) *Ibid.*, p. 68.
- (5) キルケゴール『哲学的断片への結びとしての非学問的あとがき』(白水社『キルケゴール著作集』7, 杉山好他訳), pp. 129—141.
- (6) 本稿 p. 68.
- (7) この点に論及しているのは F. W. Bateson, *The Poetry of Learning*, in *Eliot in Perspective, A Symposium*, ed. G. Martin (Macmillan, 1970), pp. 33—34.
- (8) J. D. Wilson, 'Introduction' to *Othello* (The New Shakespeare, CUP, 1957), li—lv. 引用個所の原文は次の通り——'the double purpose of first harrowing his audience with the terror and pity of the catastrophe and then sending them home with the feeling of redemption, reconciliation and even exultation which the great tragedians of all ages have aroused'.
- (9) 拙稿「イギリスの名作を読む」(佛教大学「鷹陵」第119・120合併号, 1989), pp. 6—7.
- (10) *Antony and Cleopatra*, V. 2, 'in her strong toil of grace'; II. 2, 'I saw her once / Hop forty paces through the public street'.
- (11) G. W. Knight, *T. S. Eliot: Some Literary Impressions*, in *T. S. Eliot: The Man and His Work*, ed. A. Tate (Chatto & Windus, 1967), p. 246.
- (12) キルケゴール『あれか、これか』第一部(白水社『キルケゴール著作集』1,

浅井真男訳), p. 192.

(13) *Shakespearian Criticism I. From Dryden to Coleridge*, in *A Companion to Shakespeare Studies*, ed. H. Granville-Barker and G. B. Harrison (CUP, 1934), pp. 297—99.

(14) 橋忠衛『火炎の車 — シェイクスピアとゲーテ —』(英宝社, 1965), pp. 128—138.

(15) ‘emotional pattern’ と言うこともある (「シシル・ターナー」前出)。エリオットが情緒を基本に考える一例。